



Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

47 | 2012

Diderot et les spectacles

À propos de la mise en scène du *Fils naturel* : Entretien avec Franck Salaün

Hervé Loichemol



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rde/4942>

DOI : 10.4000/rde.4942

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2012

Pagination : 157-165

ISBN : 978-2-9520898-5-2

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Hervé Loichemol, « À propos de la mise en scène du *Fils naturel* : Entretien avec Franck Salaün », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 47 | 2012, document 13, mis en ligne le 09 octobre 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rde/4942> ; DOI : 10.4000/rde.4942

Propriété intellectuelle

Hervé LOICHEMOL

À propos de la mise en scène du *Fils naturel*

Entretien avec Franck Salaün

Le spectacle évoqué dans cet entretien a été créé en juin 2010 à Ferney-Voltaire. Il a ensuite été représenté à Montpellier les 14 et 15 octobre de la même année au théâtre La Vignette. À l'origine de cette mise en scène, il y a une expérience menée par Hervé Loichemol¹ avec les étudiants de la Comédie de Saint-Étienne sur ce texte très particulier. Enthousiasmé par le travail de ses jeunes acteurs, le metteur en scène leur a proposé de passer du stade des exercices à celui d'un spectacle de deux heures². Pour respecter l'intimité induite par le principe d'une représentation-commémoration, les membres d'une famille représentant entre eux une pièce dont le sujet est un moment essentiel de leur histoire³, le metteur en scène a choisi de rapprocher le public des acteurs, et donc d'installer les



Clémentine Lebocey (Rosalie)
et Marc Menahem (Dorval),
Le Fils naturel, Acte V, scène 3

1. Hervé Loichemol dirige la Comédie de Genève depuis juillet 2011.

2. *Le Fils naturel, ou les Épreuves de la vertu*, comédie en cinq actes, et en prose, avec l'Histoire véritable de la pièce. Distribution : Morgane Arbez, Juliette Chaigneau, Logan Decarvalho, Odile Ernoult, Martin Kipfer, Clémentine Lebocey, Marc Menahem, Julien Romelard, Kevin Sinesi, Maud Vandenbergue. Du 23 Au 30 juin 2010 à la Grange Prada à Ferney-Voltaire, et le 14 et 15 octobre 2010 à La Vignette à Montpellier.

3. D'après le prologue, c'est le vœux formulé par le père (Lysimond) : « [...] Il ne s'agit point d'élever ici des tréteaux, mais de conserver la mémoire d'un événement qui nous touche, et de le rendre comme il s'est passé... Nous le renouvelerions nous-mêmes, tous les ans [...] » (Diderot, *Le Fils naturel*, DPV X, p. 16). Cette représentation-commémoration est rendue plus pathétique encore par la disparition du père qui en avait eu l'idée.

spectateurs sur deux gradins situés face à face sur la scène et délimitant l'espace scénique ou le salon. Par ailleurs, il a confié les deux parties narrées qui encadrent la pièce à deux récitants.

Dans le prolongement de la rencontre organisée par Frédéric Saccard, le directeur du théâtre La Vignette, après les représentations du *Fils naturel* à Montpellier⁴, Hervé Loichemol a accepté de répondre à quelques questions.

*

Franck Salaün – Pourquoi avoir choisi de mettre en scène un texte réputé injouable ? À quelles conditions peut-on jouer cette pièce ?

Hervé Loichemol – Quand en 2010 la direction de l'école de la Comédie de Saint-Étienne m'a demandé de diriger un stage qui articule le jeu et la dramaturgie, j'ai immédiatement pensé au *Fils Naturel* et à *L'achat du cuivre* de Brecht, deux textes que je voulais monter depuis une vingtaine d'années. Comme ce travail a tenu toutes ses promesses, j'ai décidé avec les élèves de le prolonger et d'en faire une version présentable au public.

F. S. – En quoi a consisté le travail d'adaptation ? Pourquoi avoir intégré les Entretiens sur Le Fils naturel au spectacle ?

Hervé Loichemol – Il y a d'une part un choix, et de l'autre une série de contraintes. Tout d'abord, je tenais absolument à conserver le dispositif de Diderot. À mes yeux, le prologue, la pièce, l'épilogue et les entretiens font de ce texte un ensemble incomparable. Mais je savais que je devais ôter de la pièce toutes les explications qui l'alourdissent et qui peuvent sans difficulté être pris en charge par le jeu des comédiens. Il s'agissait, en effet, de faire travailler un groupe de dix élèves selon un principe d'égalité. De cette contrainte initiale, se sont progressivement dégagés des éléments structurants, des traits pertinents, une logique de la représentation. Enfin, dans le cadre de travail qui était initialement le mien, je ne souhaitais pas dépasser deux heures de représentation.

F. S. – Les coupures sont considérables. Par exemple, dans ton adaptation, l'Acte V s'achève sur la série des reconnaissances qui, dans le texte original, n'est que le tout début de la dernière scène. Ensuite tu passes directement à l'épilogue puis aux Entretiens. Je remarque que tu as réparti le texte entre les différents acteurs, sans doute au départ pour donner du travail à chacun,

4. Dans le cadre des « Rencontres du lendemain », Hervé Loichemol et Franck Salaün ont échangé leurs idées sur la pièce avant de répondre aux questions des spectateurs.

mais cela présente aussi l'avantage de produire un échange plus animé, une sorte d'action. Par exemple, dans ce passage qui effectue la transition entre la fin de l'épilogue (Moi) et les Entretiens (Dorval et Moi) :

ACTEUR/ACTRICE 1 [MOI] : Je suis seul, parmi la poussière des livres et dans l'ombre d'un cabinet... et j'écris des lignes faibles, tristes et froides.

ACTEUR/ACTRICE 2 [MOI] : Premier entretien. Ce jour, Dorval avait tenté sans succès de terminer une affaire qui divisait depuis longtemps deux familles du voisinage, et qui pouvait ruiner l'une et l'autre. Il en était chagrin, et je vis que la disposition de son âme allait répandre une teinte obscure sur notre entretien. Cependant je lui dis :

ACTEUR/ACTRICE 1 [MOI] : Je vous ai lu ; mais je suis bien trompé, ou vous ne vous êtes pas attaché à répondre scrupuleusement aux intentions de monsieur votre père. Il vous avait recommandé, ce me semble, de rendre les choses comme elles s'étaient passées ; et j'en ai remarqué plusieurs qui ont un caractère de fiction qui n'en impose qu'au théâtre.

ACTEUR/ACTRICE 2 [MOI] : D'abord, vous vous êtes asservi à la loi des trois unités. Il est incroyable que tant d'événements se soient passés dans un même lieu ; qu'ils n'aient occupé qu'un intervalle de vingt-quatre heures, et qu'ils se soient succédés dans votre histoire, comme ils sont enchaînés dans votre ouvrage.

ACTEUR/ACTRICE 3 [DORVAL] : Vous avez raison. Mais si le fait a duré quinze jours, croyez-vous qu'il fallût accorder la même durée à la représentation ? Si les événements en ont été séparés par d'autres, qu'il était à propos de rendre cette confusion ? Et s'ils se sont passés en différents endroits de la maison, que je devais aussi les répandre sur le même espace ?

ACTEUR/ACTRICE 4 [DORVAL] : Ce fut dans l'appartement de Rosalie, que je m'entretins avec elle. Je me promenais avec Constance dans cette grande allée, sous les vieux marronniers que vous voyez. Au premier bruit de l'arrivée de mon père, nous descendîmes, nous accourûmes tous ; et la dernière scène se passa en autant d'endroits différents que cet honnête vieillard fit de pauses, depuis la porte d'entrée jusque dans ce salon. Je les vois encore, ces endroits... Si j'ai renfermé toute l'action dans un lieu, c'est que je le pouvais sans gêner la conduite de la pièce, et sans ôter de la vraisemblance aux événements.

ACTEUR/ACTRICE 1 [MOI] : À merveille. Mais en disposant des lieux, du temps et de l'ordre des événements, vous n'auriez pas dû en imaginer qui ne sont ni dans nos mœurs, ni dans votre caractère.

ACTEUR/ACTRICE 3 [DORVAL] : Je ne crois pas l'avoir fait.

À part les coupures, es-tu intervenu sur le texte et pourquoi ?

Hervé Loichemol – À mon avis, on trouve les prémisses du théâtre épique chez Diderot. J'ai donc ajouté – seule entorse que je me suis permise – quelques lignes de la lettre de Diderot à Madame Riccoboni qui sont une anticipation du théâtre épique. Ce passage concerne la scénographie et fonde le choix fait pour organiser le travail. Ce qui donne :

RÉCITANT [DIDEROT] : Je ne sais si ma façon de composer est la bonne, mais la voici. Mon cabinet est le lieu de la scène. Le côté de ma fenêtre est le parterre où je suis ; vers mes bibliothèques, sur le fond, c'est le théâtre. J'établis les appartements à droite ; à gauche, dans le milieu, j'ouvre mes portes où il m'en faut, et je fais arriver mes personnages. S'il en entre un, je connais ses sentiments, sa situation, ses intérêts, l'état de son âme, et aussitôt je vois son action, ses mouvements, sa physionomie. Il parle ou il se tait, il marche ou il s'arrête, il est assis ou debout, il se montre à moi de face ou de côté ; je le suis de l'œil, je l'entends et j'écris. Et qu'importe qu'il me tourne le dos, qu'il me regarde, ou que, placé de profil, il soit dans un fauteuil, les jambes croisées et la tête penchée sur une de ses mains ? L'attitude n'est-elle pas toujours d'un homme qui médite ou qui s'attendrit ?⁵

RÉCITANTE [MOI] : Le sixième volume de l'*Encyclopédie* venait de paraître ; et j'étais allé chercher à la campagne du repos et de la santé, lorsqu'un événement, non moins intéressant par les circonstances que par les personnes, devint l'étonnement et l'entretien du canton. On n'y parlait que de l'homme rare qui avait eu, dans un même jour, le bonheur d'exposer sa vie pour son ami, et le courage de lui sacrifier sa passion, sa fortune et sa liberté.

Je voulus connaître cet homme⁶.

F. S. – Le fait de jouer les Entretiens avec la pièce accentue encore le mélange des genres et peut-être aussi le risque d'aboutir à un spectacle ennuyeux. Comment éviter le ridicule, par exemple en jouant la scène de reconnaissance ?

Hervé Loichemol – La comédie, bien que donnée comme la transcription fidèle d'une histoire réelle, obéit à une dramaturgie très classique : les cinq actes respectent les trois unités, les modes d'enchaînement

5. Le passage de la Lettre à Madame Riccoboni s'achève ici (voir DPV X, p. 440). Nous suivons le texte de l'adaptation.

6. Il s'agit cette fois des premières lignes du prologue.

s'effectuent selon une logique causale rigoureuse, les caractères sont dessinés selon un profil cohérent et sans faille. Les *Entretiens*, quant à eux, oscillent entre récits et échanges dialogués directs et indirects. Ils libèrent la scène de la cohérence classique et ouvrent la voie à ce que Brecht appellera le théâtre épique.

Diderot présente *Le Fils Naturel* comme une comédie. Ce que semble confirmer le résumé de l'intrigue : un couple se défait, un autre le remplace, un troisième apparaît qui éclipse le précédent et s'effondre à son tour avant que chacun retrouve ses marques et que le monde se remette en place. Seulement voilà, « la pièce n'a pas le mot pour rire » : pas de situation scabreuse, de couple adultère, de mari puni, d'amant légitime, de cocu satisfait, ni de femme légère. Le moteur n'est pas ici la tromperie, mais la trahison. L'objectif recherché n'est pas la critique des mœurs, mais *les épreuves de la vertu*. Si *Le Fils naturel* n'est pas une comédie, est-ce pour autant une tragédie ? Pas davantage : il peut arriver qu'on y éprouve de la pitié pour les personnages, mais on n'y trouve ni terreur ni *catharsis*. Ni comédie, ni tragédie donc. Alors quoi ?

La pièce, encadrée d'un prologue et d'un épilogue, est suivie de trois *entretiens*, au cours desquels deux personnages reviennent sur cet objet, que l'un vient de jouer et que l'autre a vu. Ils en discutent, l'analysent, comparent le texte à sa représentation scénique, formulent des hypothèses sur l'enchaînement des actions, sur la vraisemblance des situations, sur la cohérence des personnages, et, chemin faisant, sont conduits à ouvrir de nouvelles voies pour un théâtre à venir.

En vérité, la pièce isolée m'intéresse peu. C'est l'ensemble du dispositif narratif qui est exceptionnel et qui fait l'intérêt de l'entreprise. *Le Fils naturel* – avec ses *Entretiens* – n'est pas une curiosité littéraire où serait consigné l'acte de naissance du *drame*, comme genre théâtral à part entière. L'œuvre elle-même est une tentative artistique sans précédent. En combinant récit, théâtre, philosophie et politique, Diderot ne met pas en place de nouvelles règles, il n'enferme pas le théâtre dans un nouveau code de bonne conduite, il fait exploser toutes les catégories en place, ouvre grand les portes du réalisme et annonce un théâtre qui mettra deux siècles à advenir. Il n'est donc pas sans importance de revenir sur cette découverte, sur l'œuvre qui la cristallise, qui en contient tous les fils et outrepassa ses propres limites. Il n'est pas anodin d'y revenir dans une époque, la nôtre, où le retour de vieilles lunes tient lieu de pensée dominante. Il n'y a aucun risque de ridicule si on met en jeu le dispositif complet selon des principes narratifs clairs et si on traite le pathétique avec délicatesse. En ce qui concerne la scène de reconnaissance, elle est volontairement réduite à sa plus simple expression dans mon adaptation.



Clémentine Lebocey (Rosalie)
Le Fils naturel, Acte II, scène 1

F. S. – Mais ce dispositif, dont tu fais l'éloge, ne menace-t-il pas la théâtralité ? En quoi est-il original, et quelle a pu être sa postérité ?

Hervé Loichemol – Il y aurait beaucoup à dire. Diderot nous propose là – dans le même mouvement – un dispositif totalement inédit : une pièce en 5 actes à l'identité incertaine est emboîtée dans un récit réaliste et accompagnée de son mode d'emploi – ou plutôt, de son mode de fabrication, de son démontage critique, et, en supplément gracieux, d'une refonte complète du théâtre. Ce premier coup, exceptionnel, fait de cet ensemble – *Le Fils Naturel* avec ses *entretiens* – une œuvre hybride, étrange, inclassable, monstrueuse.

Diderot, on l'a vu, enchâsse sa « comédie » dans une narration et la présente comme une pièce destinée à commémorer un événement familial. Il assigne donc une fonction symbolique, rituelle, voire thérapeutique, à un exercice domestique et invente, dans la foulée, un objet curieux, entièrement nouveau, sorti d'on ne sait où : ce théâtre strictement privé est un théâtre privé de spectateur. Brecht s'en souviendra quand il élaborera sa propre théorie du théâtre didactique. Coup stupéfiant : un théâtre sans spectateur ! Mais Diderot ne s'arrête pas là.

Comme il le fait dans beaucoup d'autres textes, Diderot se met lui-même en scène. Certes, il n'est pas le premier – Molière avait déjà écrit son *Impromptu de Versailles* – mais il le fait à sa manière, latérale, diffuse, ironique, insaisissable et pousse ainsi très loin la logique du vraisemblable. Il entrecroise réalité et fiction de telle sorte que l'une vient étayer l'autre dans un incessant va et vient : le récit est donné comme « la véritable histoire de la pièce » qui n'est elle-même que la reproduction fidèle d'une histoire extraordinaire. Or c'est cette pièce qui servira de matière première aux échanges développés dans les *Entretiens*. Étrange jeu de miroir qui n'est pas sans évoquer Pirandello.

En faisant suivre sa pièce de trois entretiens, il oppose subrepticement une théâtralité – celle du *drame* ? – à une autre, celle des *entretiens*. Car ces trois dialogues ne sont pas des essais théoriques désincarnés, mais des tentatives théâtrales à part entière. Brecht, là encore, reprendra,

avec *L'Achat du cuivre*, dont j'ai déjà parlé, la voie ouverte par Diderot. Plus récemment, Denis Guénoun leur a emboîté le pas dans sa *Lettre au Directeur du théâtre*⁷.

*F. S. – Ce n'est pas la première fois que tu montes des pièces du XVIII^e siècle. Avant Le Fils naturel, tu as mis en scène plusieurs pièces de Voltaire*⁸, *comment situerais-tu ton travail sur Diderot par rapport à ces expériences ?*

Hervé Loichemol – Avec Voltaire, j'ai tenté de faire apparaître les mail-lons qui permettent de comprendre comment le théâtre français sort du classicisme pour inventer le drame comme genre intermédiaire : comédie attendrissante, larmoyante, sérieuse. Ces étapes sont reprises par Diderot dans *Le Fils naturel* et dépassées. C'est le moment inaugural – éblouissant – où Diderot invente sous nos yeux le nouveau genre qu'il ne nomme pas encore drame et dont il définit la visée *réaliste*. Alors qu'il compose l'*Encyclopédie* – tâche colossale, inhumaine, qui l'occupe pendant plus de vingt ans – Diderot trouve la force de repenser l'art théâtral, d'inaugurer un genre nouveau et d'engager la représentation sur des chemins jusqu'alors inconnus. Mais il n'est pas le seul à en finir avec le classicisme et à inventer un nouvel art théâtral. C'est pendant cette même période que Rousseau publie la *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*, Lessing la *Dramaturgie de Hambourg* et Beaumarchais l'*Essai sur le genre dramatique sérieux*. Époque incroyablement fertile qui impose une refonte totale du théâtre.

Dans les réflexions qu'il prête à ses personnages, Diderot n'*invente* pas, *ex nihilo*, le théâtre du futur. D'autres que lui, nombreux, s'y sont essayés pratiquement, dans l'écriture et sur scène – Voltaire bien sûr, mais aussi Houdar de La Motte, Nivelle de la Chaussée, Lessing, Goldoni et combien d'autres qui ont engagé la comédie dans les chemins nouveaux de la sensibilité et du réalisme. Diderot se contente, si l'on peut dire, d'imaginer un genre intermédiaire – la comédie sérieuse – et de jeter les bases d'une théorie du théâtre qu'il développera et corrigera dans le *Discours sur la poésie dramatique* et *Le Paradoxe sur le comédien*. Deux pôles extrêmes, écrit-il, règlent le choix d'un auteur dramatique : la comédie d'un côté, la tragédie de l'autre. Mais, ajoute-t-il, comme « les hommes ne sont pas toujours dans la douleur ou dans la joie », comédie et tragédie ne peuvent pas rendre compte de leur « vie réelle ». Il faut donc inventer un genre intermédiaire pour montrer la réalité d'une

7. En 1997, Hervé Loichemol a mis en scène la *Lettre au Directeur de Théâtre* à La Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon.

8. *Le Comte de Boursoufle*, *Zaïre*, *Le Café ou l'Écossaise*, *Nanine ou le Préjugé vaincu*, *La Mort de César*, *Brutus*, *Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète*.

époque. Ici, ce sera le *genre sérieux*, dont relève *Le Fils naturel*. Bien sûr, la relation des hommes et du monde est une préoccupation vieille comme le théâtre, mais Diderot donne à ce penchant réaliste un nouvel élan, et engage l'avenir du théâtre occidental pour les deux siècles qui suivent. C'est un deuxième coup, historique, ce n'est pas le moindre.

En passant de la *comédie gaie* à la *comédie sérieuse*, c'est un genre tout entier qui bascule et change d'objet : ce n'est plus le ridicule et le vice qui sont visés, mais la vertu et les devoirs des hommes. Il ne s'agit plus de critiquer des caractères et des comportements, mais de mettre des personnages à l'épreuve de situations morales complexes, de les contraindre à des choix dont les implications sont d'ordre social. La *vertu*, soumise ici à des épreuves, n'est plus la force des Romains et pas encore la prudence des bigots : c'est la bienfaisance envers autrui. De même, la *sympathie* n'est pas la convivialité si précieuse à notre individualisme contemporain, mais la faculté, toute sociale, de se mettre à la place d'autrui. Ces redéfinitions, ce renouvellement du vocabulaire conduisent à d'étranges dénominations : une comédie peut-elle être sérieuse sans se perdre ? Une « tragédie domestique » a-t-elle seulement un sens ? Ces énoncés en forme d'oxymores montrent les difficultés éprouvées par les écrivains du temps pour définir ce genre intermédiaire. C'est-à-dire, en définitive, pour appréhender et comprendre la réalité mouvante dans laquelle ils évoluent et qu'ils ambitionnent de montrer.



Morgane Arbez, Maud Vandenbergue, Martin Kipferl (debout de dos),
Kevin Sinesi (assis de dos), dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*.

F. S. – Pourrais-tu essayer de préciser le rapport que tu établis entre Brecht et Diderot ? En quoi sa lecture révèle-t-elle, selon toi, l'importance du théâtre de Diderot ?

Hervé Loichemol – J'avais envisagé de prolonger la représentation par la première nuit de *L'achat du cuivre*, mais je n'ai pas eu le temps de mettre en jeu cette idée. L'extrait de cette pièce mis en exergue dans le programme rappelle ce projet :

LE DRAMATURGE : Un grand dramaturge révolutionnaire, Diderot, a dit que le théâtre devait servir à divertir et à instruire. Il semble que tu veuilles supprimer le premier point.

LE PHILOSOPHE : C'est vous qui avez supprimé le second. Vos divertissements n'ont plus rien d'instructif. Voyons si mes leçons n'ont pas un côté divertissant⁹.

J'ai l'impression que les Français n'ont pas su lire Diderot pendant deux siècles et que c'est grâce à Brecht que nous pouvons appréhender l'importance de Diderot. Il reprend le *réalisme* préconisé par Diderot et lui donne un nouveau souffle. Brecht, on le sait désormais, a été un excellent lecteur de Diderot. Il a entretenu avec son œuvre un dialogue admiratif, serré, contradictoire. Mais on sait peut-être moins – c'est plus surprenant – combien les continuités sont aussi importantes que les ruptures. En particulier, entre la théorie du drame de l'un et celle du théâtre didactique de l'autre, que tout semble opposer au premier coup d'œil.

Osons une hypothèse : et si le théâtre aristotélicien que Brecht dénonce était le socle du théâtre épique qu'il préconise...

9. Bertolt Brecht, *L'Achat du cuivre (Der Messingkauf)*, trad. M. Cadot, G. Combes, G. Eudeline, J. Jourdeuil, B. Perregaux et J. Tailleux, Paris, L'Arche, 2008.